

Curial e Güelfa, reescriptura i originalitat

Més enllà de la temàtica hipertextual entre els llibres de
cavalleria i la novel·la cavalleresca

Treball final del grau en Llengua i Literatura Catalanes

Universitat Oberta de Catalunya

Juny de 2017

Bàrbara Sansó i Portell

Director: **Pau Gerez Alum**

Consultor: **Narcís Figueras Capdevila**

Resum

Entendre una obra literària passa en moltes ocasions per conèixer obres escrites amb anterioritat, així com d'altres coetànies en el temps. En el cas que ens ocupa, resulta imprescindible analitzar els llibres de cavalleria que s'escrigueren durant els segles XI i XII per tal de comprendre la que és considerada primera novel·la cavalleresca escrita en català durant el segle XV per un autor que encara resta en l'anonimat i sobre el qual, encara ara, s'estan fent investigacions per tal de posar-li un nom i ubicar-lo en la geografia catalana d'aleshores. Aquestes dades permetrien esbrinar quins foren els objectius que l'escriptor es proposava i a qui anava destinada la novel·la. Ara bé, el nostre propòsit, tot i poder aportar alguna informació addicional, és esbrinar el grau d'hipertextualitat entre el *Curial e Güelfa* i els llibres de cavalleria de Chrétien de Troyes a través dels elements que menys s'han estudiat. Més enllà dels patrons temàtics, hi ha una sèrie de signes que considerem rellevants entre els llibres de cavalleria i la novel·la cavalleresca que ens permetran mostrar el grau d'hipertextualitat entre les dues tipologies d'obres.

Tot i això, no volem deixar de destacar l'originalitat del *Curial e Güelfa* respecte de les obres que la precediren, per exemple el to reivindicatiu que desplega l'autor anònim de la novel·la pel que fa a la llibertat d'elecció de les dones i a la tria de l'heroi d'una posició social superior a la que li pertany per naixença.

Paraules clau: *Curial e Güelfa*, Chrétien de Troyes, hipertextualitat, novel·la cavalleresca, llibres de cavalleria.

Índex

1. Introducció	4
2. Hipertextualitat	6
3. Els llibres de cavalleria	6
4. La novel·la cavalleresca	7
5. Estat de la qüestió	7
5.1. Autoria	7
5.2. Datació	10
5.3. Finalitat de l'obra	10
5.4. La figura de Pere II el Gran	11
5.5. Hipertextualitat: obres i elements	12
5.6. Antroponímia	15
5.7. Innovació	16
6. Anàlisi d'elements hipertextuals no temàtics entre <i>Curial e Güelfa</i> i les obres de Chrétien de Troyes	18
6.1. Onomàstica	18
6.2. Pecats	21
6.3. Números	25
6.4. Dates	27
6.5. Animals	29
6.6. Colors	31
7. Aportacions innovadores del <i>Curial e Güelfa</i> respecte als llibres de cavalleria	34
8. Conclusions	37
9. Fonts documentals	39
10. Bibliografia	39

1. Introducció

L'objectiu principal del nostre TFG és la recerca d'elements hipertextuals entre els llibres de cavalleria de Chrétien de Troyes i la novel·la cavalleresca d'autor anònim escrita en català *Curial e Güelfa*, més enllà dels patrons temàtics. Per aquest motiu, tindrem en compte les dates, els números, els colors, els pecats, la simbologia animal i altres elements que puguin presentar hipertextualitat entre el *Curial* i els llibres de cavalleria de l'autor xampanyès: *Guillem d'Anglaterra*, *Erec i Enide*, *Cligès*, *El cavaller del lleó*, *El cavaller de la carreta* i *El conte del graal*.

Ara bé, tot i la reescriptura de les obres més modernes a partir de textos anteriors, cal suposar que hi ha una certa originalitat i algunes novetats en el tractament de conceptes com ara el replantejament de les classes socials o el de la posició de les dones dins una societat patriarcal, possiblement el reflex d'un nou context. Aquest és el motiu pel qual, a més d'esbrinar elements que puguin mostrar hipertextualitat, també intentarem demostrar que *Curial e Güelfa* podria ser considerada una novel·la de crítica social i de rebel·lia en front d'una societat que ja es trobava en decadència.

El nostre treball s'estructura en diferents apartats per tal d'exposar al lector d'una manera clara i entenedora la metodologia que hem seguit per assolir els objectius del TFG. En primer lloc, i dins aquest apartat, definirem quin és el concepte d'*hipertextualitat* i les característiques principals dels llibres de cavalleria i de *Curial e Güelfa*.

Segonament, presentarem l'estat de la qüestió on es mostren els principals eixos que han seguit els crítics a l'hora d'analitzar el *Curial*: l'autoria, la datació de l'obra, la possible finalitat que perseguia l'autor, la importància de la figura del rei Pere el Gran, la hipertextualitat que mostra amb altres obres, l'onomàstica dels personatges i, finalment, les innovacions que presenta l'obra.

Continuarem amb algunes mostres dels elements menys divulgats i que podrien aportar un major grau d'hipertextualitat entre els llibres de cavalleria de l'autor de la Xampanya i el nostre *Curial*. Finalment, esbrinarem quines poden ser les aportacions més innovadores i originals de l'autor anònim. I, per acabar, tancarem el treball amb l'apartat de les conclusions.

Així mateix, hem de remarcar que som conscients de l'existència i de l'interès que poden tenir altres qüestions relacionades amb el *Curial*, com ara les reflexions morals i literàries

que aborda l'autor, la profunditat psicològica amb què són tractats els personatges principals, la trama sentimental de la novel·la, el tractament de l'amor, la versemblança de la geografia, la toponímia i la d'alguns personatges que són presents a l'obra, les fonts clàssiques i cristianes que utilitza l'anònim per a la confecció de la narració, la relació entre l'aspecte físic i la condició moral dels personatges o el context social de l'època en la qual es va escriure la novel·la, entre d'altres aspectes, però que ens són impossibles d'abordar en el nostre TFG per raons d'espai i temps.

L'estudi de la bibliografia més notable sobre el *Curial e Güelfa* i la hipertextualitat entre aquesta novel·la i els llibres de cavalleria ens han portat a considerar, sobretot, els estudis de Rafel Alemany, Lola Badia, Júlia Butinyà, Antònia Carré, Anton Maria Espadaler, Antoni Ferrando, Martí de Riquer, Glòria Sabaté, Abel Soler, Albert Soler i Jaume Torró, entre d'altres.

2. Hipertextualitat

El concepte d'intertextualitat va ser introduït per Julia Kristeva i ampliat més endavant per Roland Barthes que el definia així:

Todo texto es un intertexto, otros textos están presentes en él, a niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura envolvente; todo texto es un tejido nuevo de citas pretéritas. Pasan al texto redistribuidas en él trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de lenguas sociales, pues siempre hay lenguaje antes del texto y en torno a él. (Rubio, 1993: 41).

Per la seva banda, Jonathan Culler (2010: 46) explica el concepte d'aquesta manera:

las obras literarias se crean a partir de otras obras, son posibles gracias a obras anteriores que las nuevas integran, repiten, rebaten o transforman. [...] Una obra existe entre otros textos, a través de las relaciones con ellos.

El diàleg intertextual es dóna quan trobem una presència de fonts diverses en una obra que ens remeten a uns altres textos. Dit en altres paraules, qualsevol text és un teixit nou de citacions anteriors. A més, cal dir que, com apuntava

Jean Charles Payen, [...] escriure ficció a l'Edat Mitjana significa conjuminar mots i compondre escenes que siguin capaces d'estimular el record de textos precedents (Espadaler, 2002: 341).

De fet, en els textos medievals la hipertextualitat no indicava cap manca d'originalitat de l'autor, ans el contrari, la inclusió i transformació de materials extrets d'altres obres ja consagrades era un procediment literari desitjat perquè assegurava una continuïtat cultural. Així, i a partir de les diferents definicions, podem afirmar que en parlar d'hipertextualitat parlem de dinamització dels textos.

3. Els llibres de cavalleria

Martí de Riquer (1964: 252) va ser el primer d'establir una distinció entre els llibres de cavalleria i la novel·la cavalleresca. Els llibres de cavalleria eren de tipus fantasiós i situats fora de l'espai i del temps, narracions redactades en vers o en prosa en les quals el protagonista era un heroi de ficció, un cavaller errant, que personificava els ideals cavallerescos de fidelitat, defensor de la fe, del seu senyor i de la seva dama. Les aventures generalment es caracteritzaven per la presència d'elements meravellosos i fenòmens màgics, provinents de la cultura cèltica, el que és conegut com a «matèria de Bretanya». Així mateix, cal destacar, que s'evidencia el paper de l'Església en la societat i els relats

passen a ser un vehicle perfecte per a difondre el codi ètic de vida cristiana.

Les obres del novel·lista xampanyès responen a les característiques dels llibres de cavalleria i són un reflex de les inquietuds de la civilització cortesa de la segona meitat del segle XII. Chrétien pren com a base de les seves narracions les antigues llegendes centrades en la figura del rei Artús i en les aventures dels cavallers de la Taula Rodona. Així mateix, ofereix nombroses al·lusions a la cultura clàssica, sobretot en el tractament de l'amor (Cirlot, 1995:17)¹.

4. La novel·la cavalleresca

La novel·la cavalleresca va ser l'evolució dels llibres de cavalleria, va aparèixer a Europa entre els segles XIV i XV i pretenia reflectir el món real dels cavallers de l'època. Per aquest motiu, els personatges són més humans i les situacions que pateixen són més creïbles. Espadaler (1984: 252) defineix la novel·la cavalleresca:

com aquell gènere que és qualificat per ser una narració realista, la qual cosa afecta els escenaris, els personatges, les seves accions, la seva psicologia, la seva parla, i que no oblida cap d'aquests aspectes i els reuneix tots, on l'autor tendeix a no fer-se visible, i quan intervé ho fa no acompanyant el personatge sinó intentant d'involucrar el lector.

És a dir, la geografia és realista, es fa esment de personatges nobles amb llinatges i fets documentats, a més s'introdueix la presència d'aventures en la Mediterrània oriental i es fa palesa la voluntat d'autenticar els orígens de la història narrada. Així, la novel·la cavalleresca està arrelada en els costums militars i festius de la noblesa del segle XV. Hem de tenir present que *Curial e Güelfa*, tot i que la ficció està situada en el segle XIII, fou escrita durant el quatre-cents, o sigui que «[l'ambient social de la novel·la és l'ambient immediat de l'autor i dels seus lectors: el món de la cavalleria tal com era viscuda a mitjan segle XV.» (Turró, 2002: 10).

1. Cirlot, Victòria (1995). *La novela artúrica*. Madrid: Montesinos

5. Estat de la qüestió

5.1. Autoria

El primer punt que tracten la majoria dels erudits consultats és el de l'autoria. Antoni Ferrando —citat per Espadaler (1984: 104)— és un dels dos estudiosos que posa nom a l'autor, fins aleshores anònim, quan afirma que la novel·la fou «escrita pel valencià Joan Olzina a mitjan segle XV», una hipòtesi que desmunta el mateix Espadaler ajudant-se d'un estudi paleogràfic del manuscrit i de la documentació autògrafa d'Olzina realitzat per Josep Trenchs.

Júlia Butinyà (2008: 1) va defensar l'autoria de mossèn Lluís Gras que, com afirma ella, «no està documentada però tampoc no ha estat combatuda per la crítica, mentre que l'obra s'ha anat adscriuint progressivament a l'entorn d'aquell notari», un notari que formava part de l'entorn del rei Alfons i que és l'autor de la *Tragèdia de Lançalot*, una obra posterior al *Curial*.

Espadaler (1984: 113-114), que no posa nom a l'anònim, s'inclina a pensar, igual que Alfons Par, que el lloc d'origen de l'autor es trobaria en una zona de transició entre el català oriental i l'occidental, on predomini però el tipus oriental; concretament, es refereix a la comarca del Solsonès, el crític arriba a aquesta conclusió a partir de l'única font possible, el propi llibre. Germà Colón —citat per Badia i Torró (2011: 99)— per la seva part, l'any 2011 torna a revisar la qüestió sobre la localització de l'anònim a Solsona suggerida per Espadaler i conclou que no hi ha dades definitives que avalin una filiació dialectal valenciana de la novel·la.

Patricia Boehne (1989: 26) hi afegeix que la nostra novel·la «was written by an older man who had not been a scholar in his youth. His origin may have been in Barcelona or Vic», així la professora s'allunya de la valencianitat que alguns crítics defensen i, alhora, és l'única que afirma que l'autor no va ser un erudit de jove.

Pel que fa a la possible activitat de l'anònim autor, Espadaler (1984: 247), a partir del propi text i per la importància que es dona als diners en el transcurs de l'obra, observa que pot aportar pistes sobre la personalitat o l'ofici de l'autor, cosa que ens podria fer pensar en un mercader perquè «l'única activitat reiterada que un català podia fer a Montferrat a l'època estava directament relacionada amb el comerç»; així no seria estrany que l'autor pertanyés al món mercantil del drap perquè coneixia de primera mà les contrades on es desenvolupa

l'obra: Montferrat, Nàpols, França i el nord d'Àfrica i els afers dels catalans que s'hi tractaven. Boehne (1989: 71) també confirma les opinions d'Espadaler quan diu que:

Montferrat, Urgell, the cause of Jaume el Dissortat, Barcelona, commercial trade and life in Tunis are all themes the author blends here. I believe they present his own reality, although not yet his identity.

És a dir, la professora nord-americana també està d'acord que l'autor del *Curial* coneixia de primera mà el comerç català que es duia a terme a Tunísia i les contrades on es desenvolupa l'obra, a més de la causa urgellista. Ara bé, Lola Badia i Jaume Torró (2011: 37) afirmen que l'autor fa servir alguns noms de ciutats com a marques d'autenticitat i recorden que cal tenir present que la tria dels escenaris correspon a la trama bàsica de l'obra, que utilitza motius trobadorescos i aquest és el motiu pel qual l'escriptor fa esment a centres importants de la cultura trobadoresca.

«El que és indubtable, malgrat les suspicàcies de Menéndez Pelayo i Sanvisenti, és que l'autor era catalanòfon» (Soler, 2015: 110), i encara hi afegeix que, pel lèxic que fa servir,

[f]a l'efecte que siga un *curial* lletraferit que, partint d'una formació en gramàtica (l'latina), lírica trobadoresca i matèria troiana, tracte de conciliar la tradició ibèrica amb les noves idees de l'humanisme italià. (Soler, 2015: 132).

Si tenim en compte les idees polítiques de l'autor, Espadaler (1984: 248), de la mateixa manera que Riquer, el declara «urgellista, i antialfonsí» i, per la cultura que denota pensa que tampoc «no tindria res d'estrany que es tractés d'un notari vinculat a la cort». Amb tot, cal concloure que no s'ha arribat a cap conclusió definitiva sobre l'autoria del *Curial e Güelfa*.

Abel Soler² acaba de publicar la seva Tesi sobre l'autoria de la novel·la, segons aquesta, avalada per Ferrando i la Universitat de València, es tractaria d'Enyego d'Àvalos, un camarlenc del rei Alfons el Magnànim, castellà de naixement, valencià d'adopció i fascinat per la cultura literària italiana, que l'hauria escrit entre el 1445 i el 1448 entre Milà i Nàpols. Per la seva part, Badia en una entrevista a Laura Serra, afirma que intentar posar nom a l'autor del *Curial* és “un exercici gratuït, acientífic, partidari de la filologia espectacle” i afegeix que “[u]na obra anònima és molt llaminera, [...] un historiador no pot proclamar l'autor d'una obra si no té un document que ho provi”³. Uns comentaris crítics

² *Estudis Romànics*, 39 (2017): http://www.iec.cat/Comunicacio_IEC/ER39_Abel_Soler.pdf (consulta: 19.05.17)

³ ara.cat: http://www.ara.cat/cultura/Dir-Curial-Guelfa-gratuit-acientific_0_1757824330.html (consulta: 06.04.17)

que han portat el lingüista Joan Veny⁴ a ocupar-se de nou de la defensa de la valencianitat del text a través d'arguments diatòpics, defensant així una hipòtesi sobre l'autoria del *Curial* que concordaria molt bé amb els trets diatòpics de la novel·la.

5.2. Datació

La data d'escriptura de la novel·la és un altre dels temes que més ha estat debatut entre els diferents crítics. La professora anglesa Pamela Waley —citada per Espadaler (1984: 75)— proposa el període comprès entre el 1443, quan Alfons el Magnànim pren possessió de Nàpols, i el 1460.

Segons Espadaler (1984: 103), amb tota seguretat la novel·la fou enllestida més enllà de l'estiu de l'any 1456, després de la victòria de Belgrad contra els turcs dels aliats cristians. A més, afirma que l'autor de la novel·la degué conèixer el Montferrat després de 1445, sota el govern de Giovanni IV Paleòleg, l'únic marquès capaç en la història de Montferrat del segle XV de tenir algun punt de contacte amb el marquès de la novel·la (1984: 247).

Riquer, igual que altres autors, proposa com a data de redacció de la novel·la entre el 1435 i el 1462. Per la seva part, Badia i Torró (2011: 43), tenint en compte el tracte benivolent que reben les grans cases nobles de França i dels Països Baixos que s'havien enfrontat en la Guerra dels Cent Anys, fixen la data de redacció durant la segona meitat de la dècada dels anys quaranta del segle XV.

5.3. Finalitat de l'obra

Els possibles motius que dugueren l'anònim autor a escriure el text formen part de la recerca que els crítics han dut a terme. Segons Badia i Torró (2011: 98), el *Curial* és una «història moral, vàlida tant per a la didàctica amorosa com per a la trajectòria d'un cavaller cristià», és a dir, segons els dos erudits, la finalitat de la novel·la seria didàctica.

Així mateix, el portal d'internet⁵ *LletrA* afirma que la intenció literària i el caràcter dels personatges es conformaren per a oferir una honesta exemplaritat moral. De la mateixa manera, Butinyà (2012: 126) pensa que «l'exemplaritat dins de la ficció es defensa a ultrança i l'autenticitat n'és estandard: són reals i la seva justificació exemplar rau en la

⁴ Veny, Joan: *Curial e Güelfa i el valencià*. A: Institut d'Estudis Catalans. UB.
http://www.iec.cat/Comunicacio_IEC/Veny_Curial_i_el_valencia.pdf (consulta 20.05.17)

⁵ *lletrA*: <http://lletra.uoc.edu/ca/obra/curial-e-guelfa-s-xv> (consulta: 26.10.16)

moralitat-utilitat» .

En canvi, Antònia Carré i Albert Soler (2011: 24) creuen que «la seva finalitat no seria ensenyar, cosa que correspondria tant a la història com a la poesia, sinó distreure i procurar "consolació e plaer" al lector.

Per la seva banda, Ferrando (1997: 366) pensa que darrere l'obra s'hi pot amagar un missatge polític, l'ambientació recreada és el de la confrontació entre Pere el Gran i Carles d'Anjou que es jugaven els seus drets sobre l'herència italiana dels Hohenstaufen, i es donava un paral·lelisme entre Alfons el Magnànim i Renat d'Anjou per l'herència de Nàpols quan l'autor escrigué la novel·la, sens dubte una obvietat per als contemporanis, aquest és el motiu pel qual l'autor podria haver defensat la causa del Magnànim a través de Curial, propugnant la necessitat d'obtenir el reconeixement de Roma, en aquest cas representada per la Güelfa.

Espadaler (1984: 250), en primer lloc, pensa que «la destinatària havia d'ésser la reina Maria [de Castella, esposa d'Alfons el Magnànim] —aquesta dona no descrita a l'obra, la vídua Güelfa». Així mateix, opina que la novel·la podria ser una metàfora que descriu la situació en la qual es trobava la Corona d'Aragó d'aleshores per l'absència del Magnànim. Montferrat equivaldria a Catalunya, la figura de Pere el Gran, per contrast amb l'abandó del Magnànim, el càstig dels déus a Curial per l'abandó i el menyspreu cap a la mà que l'ha nodrit, la viduïtat assimilable a la de la reina Maria en el paper de la Güelfa i Laquesis interpretant l'amant del Magnànim, Lucrècia d'Alagno (1984: 249).

5.4. La figura de Pere II el Gran

La figura de Pere el Gran i la importància que li atorga l'ignot escriptor en el context de l'obra és un tema que ocupa molta de la bibliografia consultada. Torró (2004: 8) recorda que Pere el Gran «va personificar [...] els valors de la cavalleria i la cortesia i, aquesta imatge es va difondre en la literatura catalana».

D'altra banda, Espadaler (1984: 130) arriba a la conclusió que l'aparició del rei serveix per a mostrar el pensament polític de l'autor del *Curial* que reclama un rei que es preocupi dels cavallers del seu regne, reflectint d'aquesta manera, l'estat d'ànim de la majoria dels catalans de mitjan segle XV que es trobaven desemparats per la llarga i voluntària absència d'Alfons el Magnànim.

Badia i Torró (2011: 41) consideren que Pere II el Gran d'Aragó «actua de cavaller errant

[...], un comportament que recorda el desafiament de Bordeus de 1283, reportat per Desclot a la seva *Crònica* i esmentat per l'Anònim».

El portal d'internet⁶ *LletrA* afirma que en l'ambientació de la novel·la «hi ha un important esforç per reconstruir l'ambient de l'època de Pere el Gran (1276-1285), una reconstrucció que per a Riquer (1964: 305) mostraria una «certa nostàlgia» de l'anònim per l'època passada.

5.5. Hipertextualitat: obres i elements

El tema de la hipertextualitat entre la nostra novel·la i obres d'altres autors ha vessat molta tinta entre els crítics. Les influències són clares i es poden comprovar contínuament durant la seva lectura. Hi trobem influències italianes: el *Filocolo* o *Fiammenta* de Boccaccio, obres de Petrarca, la *Divina Comèdia* o la *Vita Nuova* de Dante; franceses: *De Vita Curiali* de Alain Chartier o la cançó de gesta "Ogier le Danois".

Ara bé, l'únic escriptor que és esmentat clarament en el llibre III del *Curial* és Dante, quan l'autor manifesta la seva voluntat d'imitar el registre savi i elevat d'aquest escriptor amb «algunes transformacions e poètiques ficcions, escrites no en la manera que a la matèria se pertany, mas així rudement e grossera com jo ho hauré sabut fer» (III.I.5). Petrarca i Boccaccio no són esmentats de manera explícita encara que ambdós són utilitzats en alguns passatges de la història narrada en el *Curial*.

Segons Badia i Torró (2011: 76) la parella conceptual amor i dolor s'alimenta de Petrarca i el tema virgilià dels amors de Dido i Enees genera la història de Camar, el cas més notable d'emulació d'un model clàssic del *Curial*, gràcies, però, a la mediació de Boccaccio i Petrarca. De totes maneres, l'escriptor no intenta amagar les referències dels llibres que utilitza, sinó que les fa paleses.

En tant que defensor de la fidelitat en l'amor i el matrimoni, en la conversió de Camar al cristianisme abans de morir o en la defensa de la croada contra els turcs, no és d'estranyar que l'autor utilitzi molts recursos de les fonts cristianes. A més, «la trama del *Curial* està bastida a partir de materials trobadorescos filtrats per la recepció italiana» (Badia i Torró, 2011: 62), així com també s'hi poden entreveure moltes afinitats amb les cròniques catalanes de Bernat Desclot i de Ramon Muntaner que utilitza com a models de versemblança, sense anar més lluny la figura modèlica de Pere II el Gran o el desafiament

6 lletrA: <http://lletra.uoc.edu/ca/obra/curial-e-guelfa-s-xv> (consulta: 26.10.16)

de Bordeus i, alguns trets que ens recorden el perfil del monjo templer Roger de Flor tal com fou presentat per Muntaner.

Ara bé, Ferrando (1997: 366) opina que a les fonts històriques que utilitzà l'autor del *Curial* no hi figuraria la *Crònica* de Desclot, i potser tampoc la de Muntaner, sinó més aviat fonts italianes, sobretot literàries perquè suposa que l'obra es gestà en terres italianes. De la mateixa manera, Soler (2015: 130-131) també dubta de la coneixença que l'autor tingués de les cròniques catalanes i s'estranya de la manera com fa referència a personatges reals catalans:

que un autor tan preocupat per plasmar fidelment els tractaments i títols honorífics estrangers [...] parle del rei *don Pedro* i dels infants *don Jayme*, *don Alfonso* i *don Frederich* com no ho haguera fet mai un lector habitual de Muntaner o Desclot.

Riquer (1964: 298), com d'altres crítics, ha fet notar que és important l'afinitat que existeix entre la nostra novel·la i *Le Petit Jehan de Saintré*, d'Antoine de la Sale, encara que només afecti en el començament, a les dues obres una vídua es fixa en un jove i s'encarrega d'iniciar-lo en la vida cortesana i cavalleresca, li dona diners i li exigeix secret i fidelitat amorosa. Tot i això, l'estudiós afirma que existeix el problema de les dates de creació de les dues novel·les, la qual cosa fa difícil de precisar qui imità a qui. De l'alliberament de la duquessa d'Ostalriche diu que és una adaptació de la llegenda del bon comte de Barcelona i l'emperadriu d'Alemanya que descriu Desclot a la seva *Crònica*, per tant, no té dubtes que l'autor coneixia l'obra, encara que d'altres crítics sí que en vacil·len.

Carré i Soler (2011: 22) tampoc presenten cap tipus d'incertesa sobre la influència del cronista en el *Curial* i apunten que «[l]a familiaritat amb el llibre de Desclot forneix informació suficient i precisa sobre els esdeveniments històrics del regnat de Pere el Gran a l'autor del *Curial*».

La matèria de Bretanya, sobretot la que perviu en les obres de Chrétien de Troyes, tampoc podia faltar al *Curial*. El fet de viatjar amb una donzella en conduit és un paral·lelisme que es repeteix amb els llibres de cavalleria que precediren el *Curial*. Així mateix, hi ha una coincidència pel que fa al final feliç de l'obra: el casament. En tenim exemples en algunes novel·les de l'autor xampanyès: *Erec i Enide*, *El cavaller del lleó* i *El conte del graal* a l'hora de defensar la «conveniència que els amors acabin feliçment en matrimoni» (Espadaler, 2002: 345). Així mateix, i com afirma Rafel Alemany (1997: 226), el *Curial* remet,

en darrera instància, a tòpics tan sovintejats en la narrativa cavalleresca de tots els temps i de totes les geografies com ara la demostració de la fidelitat amorosa del protagonista vers la seua dama [...] o el de l'obligada regeneració dels cavallers que han descarat els deures, militars o amorosos, a través d'una mena de penitència en terra estranya i llunyana.

No hem d'oblidar que Curial no ha actuat èticament respecte a la Güelfa quan es permet de flirtejar amb Laquesis, en una clara mostra d'ingratitude cap a la seva benefactora i haurà de patir l'esclavitud en terres llunyanes.

La manera com l'anònim explica la bellesa de Laquesis l'extrau de la descripció que fa Guido delle Colonne de la bellesa d'Helena a les *Històries troianes*, així com també la pressa d'anar al llit que tenen Curial i la Güelfa la nit de noces és extret del desig carnal de Jàson i Medea (Badia i Torró, 2011: 92).

Alguns autors clàssics són presents en tota la novel·la, ja sigui en forma d'episodis concrets, reflexions o personatges: Titus Livi, Lucà, Estaci, Cató, Virgili, Homer, uns autors que el mateix anònim no dubta en qualificar-los d'homes de formació superior i davant dels quals només ens queda aprendre. Quan el nostre autor cita les obres dels clàssics amb algunes "errades" Xavier Gómez (1988: 50) les qualifica de «becaines [...] massa freqüents» i, l'excusa dient que sabia moltes coses d'oïda. En canvi, Butinyà (2008: 8) defensa que un

autor, que manifesta tanta voluntat de rigor, no és un incult que s'equivoca repetidament, [...] ans és un sàgac i bon humanista que ens està ensenyant a llegir les obres del passat, [...] volent influir-hi alhora.

Amb tot, però, l'anònim i la seva cultura desplacen el seu nucli de la literatura d'entreteniment trobadoresca i cavalleresca més enllà, cap a un altre tipus de producte, el que es coneix com la "reverenda lletradura", «obra d'homes científics», davant dels quals convé que «els pobres de ciència», com el mateix autor, «aprenquin i callin» (Badia i Torró, 2011: 69). Així, el *Curial* cal ser llegit com una ficció versemblant amb els models de crònica veritable però alhora com un relat que s'ha d'interpretar a partir del coneixement dels antics clàssics.

Sens dubte, entre els llibres de cavalleria i la nostra novel·la hi ha elements que es consideren hipertextuals, per exemple, «[e]ls tornejos i els combats són els episodis que recorden més de prop la literatura cavalleresca del segle XIII» (Badia i Torró, 2011: 49). Així mateix, les narracions que descriuen els combats entre cavallers i que fan esment als cops dels combatents que destrossen els escuts i que surten guspires de les peces

metàl·liques de l'arnès colpejades per les espases durant un combat a ultrança entre Curial i Bertran del Chastel (II.7.8) és un altre element que cal considerar hipertextual entre les dues tipologies d'obres.

El primer estendard que porta Curial és burell i negre mig partit amb un lleó d'argent rampant que el travessa i ens porta a recordar l'estendard de Massamutino, el contrincant de Florio del *Filocolo* de Boccaccio. Pel que fa a l'elm de Curial, a la cimera hi porta un lleó amb un ocell a les mans, que no sabem si és àguila o milà, un ocell que també ens recorda la mateixa obra, encara que sabem del cert que Florio hi duu una àguila.

L'amor excessiu del cavaller per la cònjuge és criticat també en els llibres de cavalleria, que blasmen el cavaller que peca d'abandonar els afers dels cavallers per ser governats per l'esposa, un concepte conegut amb el nom de *recreantisse* (Butinyà i Costa, 2009: 298). Al *Curial*, el marquès de Montferrat també defuig la seva obligació envers la Güelfa per estar només a la disposició de la seva esposa i, en aquestes situacions les coses comencen anar malades.

Seguint amb els tòpics de la matèria de Bretanya que utilitza el nostre autor hem d'esmentar «*la mala costuma d'albines* [...], segons la qual el cavaller que es faci acompanyar per una donzella, si és desarçonat, l'haurà de lliurar al seu oponent o vencedor» (Soler, 2015: 123), un tòpic però amb base jurídica i històrica del dret germànic. Pel que fa al lèxic i la hipertextualitat hem de considerar el mot *varvessor* que és clarament un manlleu literari de la matèria de Bretanya, segurament inspirat en les obres de Chrétien de Troyes, on el varvassor, vassall d'un gran senyor, proporcionava allotjament o acollia als cavallers errants que acompanyaven donzelles.

5.6. Antroponímia

En relació als noms propis dels personatges de la novel·la, Espadaler (1984: 246) manifesta que «no remeten directament a la realitat sinó de forma indirecta, car llurs noms són de natura simbòlica». Badia i Torró (2011: 16) afirmen que l'autor juga amb el seu sentit,

Curial és el paradigma del cortesà, destre en les armes i les lletres. La Güelfa destaca per la seva rectitud [...] Laquesis [...] representa el mite de les Parques, instruments de la Fortuna [i el nom de] Camar [va associat] al fatalisme amorós de la cartaginesa Dido.

Uns noms que ajuden a caracteritzar la naturalesa dels personatges mitjançant

amplificacions atributives, per exemple Curial encarna la seva bona disposició a ser un cavaller i un cortesà perfecte. Soler (2015: 112-113) hi afegeix que Curial:

és un adjectiu substantivat, sinònim cultista de *cortès* [...] que l'autor usa també en forma adverbial: *curialment*. [...] i Güelfa (facció partidària de l'hegemonia papal), és evident que l'autor vol que pensem en un cavaller modèlic: un cortesà exemplar.

Per la seva banda, Espadaler (1984: 246) afirma que els personatges es poden identificar pels seus actes, els seus caràcters, i sobretot pels seus emblemes: els llaços i els ulls de Laquesis, el burell i el negre de la Güelfa i els falcons de Curial. Els colors i la fera evocuen clarament la Güelfa i Curial: el burell i el negre perquè són els colors propis de les vídues i el lleó perquè és un símbol que s'associa amb Curial i la seva relació amb la Güelfa, que esdevindrà devota de sant Marc (Badia i Torró, 2011: 54). Cal tenir present que el símbol del sant, venerat a tota la cristiandat, és el lleó. De fet, el lleó va ocupar un lloc privilegiat gràcies a la revalorització cristiana i el lleopard el va substituir com animal malvat.

No ens ha d'estranyar que els noms, els colors, els animals, les dates, els números, etc. tinguin una natura simbòlica si com afirma Butinyà (2008: 7) l'autor del *Curial* «fa matemàtiques amb les lletres, com acostumaven a fer els humanistes, amants de l'exactitud».

5.7. Innovació

A l'hora de parlar de les innovacions que presenta el *Curial*, cal fer notar les opinions de Glòria Sabaté (2003) respecte a la figura de l'heroi. «[L]anònim autor del *Curial e Güelfa* reivindica per al seu heroi un tipus concret de cavalleria, la més cortesa i esportiva, la que serveix per a lluïment personal», no es tracta, com en les obres anteriors, de la recerca del bé per a la comunitat, l'heroi del *Curial* busca de sobresortir per damunt de la resta per assegurar-se un benestar econòmic, no de bades «Curial és probablement l'únic heroi cavalleresc constantment preocupat per la moneda» (Espadaler 1984: 118).

Així mateix, Sabaté (2003: 336) ressalta la importància de l'origen de l'heroi, un origen humil que no és acceptat pel protagonista i que intentarà canviar a través de les seves qualitats morals i físiques, així ens trobem davant un història d'ascensió social i, també econòmica. Ara bé, cal considerar que a la Güelfa no li basta la bellesa, la cultura i les qualitats morals del seu enamorat, per a poder ser digne d'ella, necessitarà assolir el

prestigi social que durant tota la novel·la anirà buscant.

Cal remarcar que l'anònim autor, tot i ajustar-se en part al model de les cròniques biogràfiques de cavallers, presenta una narració dels episodis sentimentals amb una complexitat psicològica poc freqüent al segle XV, així com una consciència literària que fa reflexionar l'autor sobre la manera mateixa d'explicar una història (Badia i Torró, 2011: 10). Carré (2011: 6) hi afegeix que «[la] novetat que el *Curial* aporta a la novel·la cavalleresca és que hi posa els clàssics que llegia la gent cultivada de la primera meitat del XV perquè l'Anònim els tenia veneració». Per la seva part, Boehne (1989: 126) pensa que:

the major new advances of the novel are couched in terms of psychological advances —the attempts at stream-of-consciousness technique, the realism of the protagonists' personalities and situations that mirror the period's changing social schema.

Com diu l'estudiosa, l'autor de la novel·la innova quan s'endinsa en la personalitat dels protagonistes i, alhora, destil·la l'essència de la vida real d'aleshores i el canvi social que s'estava produint, un tret que l'allunya dels llibres de cavalleria que la precediren.

«Further evidence of the newness of *Curial e Güelfa* is the inclusion of Camar's suicide» (Boehne, 1989: 80), una altra innovació important que ens ofereix l'autor anònim és la fusió del cristianisme i del classicisme perquè «sap romandre enmig de les dues tradicions, la classicista i la cristiana, sense menysprear les altres» (Butinyà, 2008: 9). De fet, l'heroïna principal en virtut no és cristiana, és mora i, a més, l'autor enlaira el fet del suïcidi d'aquesta, un acte considerat heroic a la cultura clàssica.

Soler (2015: 117) afegeix a les innovacions esmentades més amunt, l'apel·latiu que es refereix a Curial com «*orador e poeta*, equivalent a "humanista" —estudiós i èmul dels clàssics— a la Itàlia del Quattrocento (la veu italiana "umanista" sorgeix a la fi del segle XV). Ara bé, cal no oblidar que l'anònim ens endinsa en un univers plenament medieval encara que hi propugna nous ideals.

Pel que fa a les dones del *Curial*, i seguint amb les innovacions, Montserrat Piera (2001: 92) afirma que són un reflex del públic extradiegètic de la novel·la; eren les dones les que llegien i discutien els textos dels autors clàssics i dels escriptors humanistes, tot i que era una activitat condemnada per l'Església i pels moralistes d'aleshores, els quals propugnaven la lectura d'obres devotes per a les dones i no els textos profans. Així, comprovem al *Curial* que són els personatges femenins els que llegeixen els clàssics i els que emplacen Curial a utilitzar-los com exemple o guia per tal de poder millorar el seu

estat, tot i això, és la mà femenina la que fa possible les victòries i la fama de l'heroi. Són les dones que, dins la ficció, demostren la seva adhesió a les premisses més humanistes, per exemple, la Güelfa i Laquesis admiren la rebel·lia de Guismonda, el personatge del *Decameró* i, Camar reivindica la figura de Dido de la *Eneida* i acaba suïcidant-se com ella. Les tres dones importants en la vida de Curial reinterpreten els textos dels autors que llegeixen i, a més, apliquen les ensenyances a les seves vides per a superar les limitacions a les quals es troben sotmeses pel fet de ser dones alhora que avalen les idees humanistes que presenta l'autor.

Badia i Torró (2011: 30) han fet notar que un dels eixos ideològics més nítids que l'autor del *Curial* fa servir per mostrar la seva posició moral davant els vicis (enveja, gelosia, supèrbia, luxúria) és el de les contraposicions. Per exemple la luxúria que allunya Curial de la Güelfa per aproximar-se a Laquesis provocarà que les perdi a totes dues; o la supèrbia que incapacita Curial per encaixar el fracàs per l'excessiva confiança que diposita en ell mateix, un vici que sotja Curial durant tot el llibre i que, juntament amb l'enveja semblen ser els pecats que més preocupen l'anònim. Així, l'autor també integra les virtuts i les penitències que es contraposen als vicis i als pecats que seran les opcions a seguir si els personatges volen aconseguir els seus objectius finals.

Considerem que els elements més generals i més importants han estat desenvolupats pels crítics literaris i pels especialistes en literatura medieval, aquest és el motiu pel qual ens hem decidit a tractar i estudiar els trets menys desenvolupats per la crítica. Considerarem els signes i els elements més petits, encara que no menys rellevants, que poden augmentar, encara més, les mostres d'hipertextualitat entre els llibres de cavalleria i el *Curial e Güelfa*.

6. Anàlisi d'elements hipertextuals no temàtics entre *Curial e Güelfa* i les obres de Chrétien de Troyes

En primer lloc, cal recordar la importància que tenia el simbolisme a l'Edat Mitjana, segons Jacques Le Goff (1999:293):

El simbolismo era universal, y pensar era un perpetuo descubrimiento de significados ocultos, una constante «hierofanía». El mundo oculto era un mundo sagrado y el pensamiento simbólico no era más que la forma elaborada, filtrada, en el plano de los doctos, del pensamiento mágico en el que estaba inmersa la mentalidad común.

6.1. Onomàstica

Pel que fa a l'onomàstica dels personatges, recordarem que a l'Edat Mitjana els noms de fonts eren considerats influenciables sobre el caràcter i la vida de les persones (Rubio, 1993: 80, nota 47). Així mateix, la simbologia amb els noms era un recurs de gran rendibilitat per als autors perquè els personatges eren coneguts per tots i generaven un estalvi important d'explicacions.

Per exemple, a *Guillem d'Anglaterra*, Lobato serà el nom que tindrà el fill bessó del rei que fou raptat de la cova per un llop i l'altre fill que va ser recollit dins una nau serà anomenat Marin. Al *Cligès* també hi trobem uns noms femenins que expliciten la personalitat de les dames: Soredamor (*surdorée d'amour*, sobredaurada d'amor) o Fenice que a la literatura clerical és símbol de la dona fidel, recordem que es va mantenir lleial al seu estimat, tot i casar-se amb l'emperador (1993: 114). De la mateixa manera, el nom al·ludeix a l'au fènix, única per la seva bellesa i per la seva capacitat de ressuscitar de les seves pròpies cendres com fa la mateixa Fenice després de beure la poció que la deixa en un estat de paràlisi i que pateix la tortura dels metges de Salern (1993:187). Chrétien, a *El cavaller de la carreta* anomena Luneta la donzella que s'enamora de Galvany, el cavaller qui il·lumina la cavalleria com el Sol, per això Luneta i Galvany no s'arribaran a trobar mai, de la mateixa manera com passa al Sol i a la Lluna.

Al *Curial e Güelfa* l'autor també fa ús d'aquest recurs amplificatiu de les qualitats dels personatges, el nom de Curial parla de la seva bona disposició a ser un cavaller i un cortesà perfecte, el mateix rei de França quan coneix el seu nom exclama: «E quins noms! Per ma fe, aquest nom se pertany bé a tal cavaller com ell és» (II.20.5). A més de nom i adjectiu, el mot es pot convertir en un adverbi: «reebent-los molt curialment» (II. 36.1). La Güelfa en una ocasió també fa esment al nom del protagonista quan diu «No és tan curial ne li escau

tan bé el nom com ell pensa» (II.46.3). Sanglier, ja convertit en frare, també recomana al protagonista: «Ve, ve, Curial, vulles ésser curial en lo cel» (III.5.6). Sens dubte és un nom deliberat i inoblidable que té una càrrega de significats que ens porta a les fastuoses corts cavalleresques de l'Europa del segle XV.

Pel que fa a la protagonista i, com hem apuntat més amunt, Güelfa és un nom versemblant que evoca el bàndol oposat al del gibel·lins, és a dir, el dels güelfs. Unes faccions polítiques que sorgiren a Alemanya a la mort d'Enric V, el 1125. Els güelfs eren partidaris dels Anjou i del papat, dirigits pel duc de Baviera, enemics, per tant, dels aragonesos en el conflicte de Sicília al segle XIII. Encara que, durant el segle XV, aquests noms acabaren designant només les faccions adversàries dins cada ciutat, i responien a interessos polítics o econòmics i sovint familiars, purament locals.

Laquesis, en la mitologia grega, és una de les tres Moires, juntament amb Cloto i Àtropos. Les germanes que regeixen la vida que li correspon a cada persona en aquest món. Laquesis, que representa la sort i el destí, és la segona de les germanes i és l'encarregada, segons la mitologia, d'extreure i lligar el fil que fila Cloto, l'entrada a la vida, que ella sosté des del naixement d'una persona fins que, Àtropos, la mort, el talla quan arriba l'hora (Grimal, 2010: 364). No de bades, Laquesis simbolitza el poder de seducció a través dels ulls i dels llaços que utilitza en les seves robes, en el parament del llit, en els jupons o en la tenda que regala a Curial. Hem de recordar que el nostre protagonista està enllaçat a la figura de Laquesis fins que ella decideix oblidar-se d'ell i casar-se amb el duc d'Orleans, és a dir, Laquesis també determinarà el destí del protagonista. Encara més, Curial haurà de vèncer el seu marit per obtenir el perdó de la Güelfa. Podem afegir-hi que Cloto, la germana gran de Laquesis, és l'origen que provoca l'entrada de Laquesis a la vida de Curial.

Així mateix, i fent referència a l'enamorada mora del protagonista, l'autor li dona el nom de Camar, que en àrab significa Lluna, un nom que ens recorda Luneta, la donzella que s'enamora de Galvany però que mai no es trobaran, una relació semblant a la que pateixen Curial i Camar, encara que per circumstàncies diferents. Curial està enamorat de la Güelfa, a la que vol mantenir-se fidel i Camar prefereix la mort a casar-se amb el rei de Tunis i abandonar el seu enamorat. Fins i tot, decideix canviar-se el nom abans de suïcidar-se: «Reep-me, senyor, que a tu vaig, cristiana son e he nom Joana» (III.21.2), en honor al nom que Curial va fer dir-se durant els anys de captivitat.

Per acabar amb l'onomàstica, l'autor tampoc s'està de posar nom al cavall de Boca de Far, el cavaller que havia estat per la mediterrània oriental defensant els postulats de la cristiandat i que s'enfrontarà a Curial en un combat. El nom del cavall és Saladí (I.20.6), una referència a un soldà llegendari d'Egipte i de Síria que va esdevenir un símbol de la cavalleriesitat medieval.

6.2. Pecats

Els pecats i els vicis pensem que poden ser una mostra important d'hipertextualitat entre les obres de Chrétien de Troyes i el *Curial*. Segons la tradició de l'Església catòlica romana, els pecats es distingeixen entre els venials o menors, que es poden perdonar a través de qualsevol sacrament de l'Església i els capitals o mortals, amb els quals es perd l'estat de gràcia i poden comportar la condemna eterna. Els set pecats capitals són: la luxúria, la gola, la cobdícia, la ira, l'enveja, la supèrbia i l'accídia. Chrétien destaca principalment la cobdícia a través dels mercaders a *Guillem d'Anglaterra*, la luxúria al *Cligès*, l'accídia a *El cavaller del lleó*, la vanitat i l'enveja a *El cavaller de la carreta* i, finalment subratlla l'enveja, la cobdícia, la vanitat, la supèrbia i l'accídia a través de diferents personatges a *El conte del graal*.

L'autor del *Curial*, sobretot fa esment de l'accídia al principi de la novel·la, quan el marquès de Montferrat, després de maridar-se amb l'Andrea abandona els seus deures enveres la seva germana vídua i el jove cavaller Curial a qui havia acollit sota la seva protecció: «... tant emperò s'era enamorat lo marquès de l'Andrea, sa muller, que ja no curava de degú ans oblidava totes altres coses» (I.3.4). Fortuna també esmenta aquest pecat quan parla a Neptú: «E si aquestes coses no et moven, tem los dans que et seguiran per la tua peresa» (III.6.3), «en manera que tu coneixeràs que jo per peresa no mereixeré perdre lo meu regne així com tu» (III.6.4).

Així mateix l'enveja és un dels altres pecats que no dubte en criticar l'anònim a través de la seva novel·la: «Ah, mesquina e desaventurada Enveja! Ah, vella, falsa e sens algun bé! ¿Com véns, ab la cara magra, tota rugada, los ulls llagrimosos e lo cap tremolós, a metre't dins los ossos d'aquests dos vells? (II. 35.1) i el pecat serà present durant tota la narració a través dels dos cavallers ancians que només es guien moguts per aquest vici. Curial també pensa: «Per què, trobant-se abatut e desfavorit, no es metia avant així com solia ans s'estava apartat, de què alguns envejosos, dels quals totes les cases dels grans senyors són

plenes, havien molt gran plaer» (I.3.4) i la mateixa Enveja afirma que: «habite majorment en casa dels grans senyors e per persones de gran estat son venerada, no menys que si fos ornada de precioses vestedures» (III.35.6). Així mateix, Laquesis, al final de la narració, també serà sotjada per aquest pecat, tindrà enveja del marit de la Güelfa, de la seva bellesa i de la festa que se celebrarà per les esposalles de Curial i la Güelfa. (III.39.2).

La ira també és un pecat al qual l'anònim hi fa moltes referències durant la narració, un pecat que és més propi de les persones malvades, com per exemple els cavallers que acusen la duquessa d'Ostalritxe d'adulteri i Curial diu: «Ai llas! E com serà gran dan que tan noble senyora com aquella, dos malvat hòmens per enveja facin morir!» (I.9.1). També és un dels trets més característics de Boca de Far. Ara bé, la ira no només afectarà als mals cavallers, sinó que també sotjarà Curial o el marquès de Montferrat. Per exemple: «de què Curial, encès d'ira, tot se canvià e no respòs per no barrejar sos fets» (I. 20.4), «[m]as lo marquès, encès de rabiosa ira» (I.20.7.).

La supèrbia és un dels pecats que caracteritzarà més el nostre protagonista, sobretot en el Llibre II: «[e] així Curial, en aquest segon llibre qui comença en lo vintèn any de la sua edat e acaba en vint-e-un, fon un poc superbiós, car a aquest vici lo convidà Mars», un pecat que li vindria donat per haver nascut baix el signe zodiacal del lleó, signe regit per Mart. En canvi, en el cas de Sanglier de Vilair es tractaria de la seva personalitat, «[e]ra aquest cavaller molt gran e la persona, terrible en son esguard e sens temperància en sos moviments, molt ergullós e de gran arrogància e de ó li creixia la supèrbia» (II. 28.2). L'anònim no dubta en afirmar que «la supèrbia [...] és causa de tot mal e lo fum de vanaglòria» (III. 1.3).

En parlar de luxúria o de desig carnal intens, en moltes ocasions controlat per la voluntat, podem dir que al *Curial*, de la mateixa manera que a les obres de Chrétien, és present en algun dels personatges, encara que els dos autors canvien la manera, la subtileza i la llibertat a l'hora d'expressar-ho. Per exemple, a les obres de Chrétien, Ivany es casa amb la vídua Laudina o Erec amb Enide de seguida que es coneixen per a poder satisfer el seu desig sexual el més aviat possible d'una manera cortesa. A *Erec i Enide*, la nit de noces es descriu així: «[y] ellos se encontraron, antes de solazarse, con mayor placer que el del ciervo perseguido, jadeante de sed, cuando llega a la fuente o que el del gavilán cuando, hambriento, se dirige hacia el señuelo» (2011: 83). Si parlem de la nit en què es trobaren Lancelot i la reina Ginebra, Lancelot sentí que «en cap altre cos sant no cregué tant com en

el cos de la seua estimada» (1994:111). Blancaflor a Perceval «el besava tan dolçament i tan suau que li metia la clau d'amor al pany del cor» (*El Conte del graal*, 1989: 69).

Al *Curial*, per exemple hi trobem que la Güelfa «no podent resistir als naturals apetits de la carn, qui ab contínus punyiments incessantment la combatien, pensà que si per ventura ella amàs secretament algun valerós jove [...] E així donà llicència als ulls que mirassen bé tots aquells qui eren en casa de son frare» (I.5.1) fins que arriba un moment que «sostenia terrible congoixa, perquè lo seu Curial no venia a la sua cambra així com solia» (I.7.10). Fins i tot, les monges del monestir, quan acullen Curial i Festa, parlen, encara que sigui mig en broma, de despullar Curial: «Ver és—dix l'altra monja—, e jo no em sé ell si es té per segur o per presoner ací on vós lo tenits en vostre poder, mas son certa que bé així o millor li sabríets traure lo cotó del jupó com a cavaller errant qui vaja al torneig» (II. 6.4). Curial segurament també tenia altres pensaments al cap quan la mare de Laquesis li ofereix el llit de la seva filla per dormir perquè ell respon «Senyora, aquest llit bé em pens que sia plasent, no, emperò, crec que sia de dormir ne de reposar» (I.14.17). Laquesis i Curial no poden amagar el desig que senten: «Besats, adoncs, Curial e Laquesis, l'un e l'altra s'enceneren així fort, que tothom conegué obertament que eren enamorats» (I.16.6). La Güelfa quan confessa els seus sentiments envers Curial a l'abadessa també parla de desig: «bé he oït dir que amor és alguna cosa, emperò jo no veig que sia res, sinó furor encesa e passió agradable» (I.18.14). La Güelfa «despullà's tota nua e pres l'alcandora d'impla que vestia e donà-la a l'abadessa [...] feren per l'alcandora, així per los pits com per les espatlles d'alt abaix, creus de sant Jordi, e semblantment per les mànegues» perquè Curial la portés per cota d'armes (I.24.3), aquest fet per força havia d'estimular el desig en el cavaller, perquè la camisa portava l'olor de la pell i dels cabells de l'estimada. Sens dubte, l'anònim és contrari a la luxúria perquè és un pecat que enfanga i embruta la persona, el pare de Camar se n'anava a Tunis «on tenia altra casa e altres mullers, e ab aquelles, e altres encara que cercava, així com aquell qui era molt luxuriós e viciós d'aquell pecat e en ell molt enfangat e ensutzat, e així vivia.» (III.16.1). Aquil·les tampoc es queda fora del pecat: «[e]ra, emperò luxuriós, sóbeu e volia haver glòria dels fets que feia» (III.11.3), «[s]emblantment, Curial, pensant en la sua riquesa, e d'altra part que cuidà haver cobrada la Güelfa, se donà a viure mollament e lasciva [...] en menjars, convits e festes, vestirs e altres vanitats, e en los actes de Venus despenia totalment lo temps» (III.25.2), Fortuna recorda a Dione que Venus, «ta filla no és dea d'amor, de pau ne de concòrdia, mas dea de

luxúria e de puteria» (III.9.8). Camar tampoc queda exempta de la luxúria, així «la mesquina de Camar, que encesa era del foc Curial qui en ella com en forn de vidre cremava» (III.16.7). El rei que volia esposar Camar patia fortament aquest pecat, «car era home molt luxuriós e, com sabia alguna donzella que bella fos, tantost la volia» (III.17.4). La cobdícia també és un dels pecats al qual fa referència l'autor, i aquest pecat que en Chrétien era presentat en la figura dels mercaders de *Guillem d'Anglaterra*, al *Curial* el trobem principalment en la figura del protagonista, «Curial és el cavaller que sempre pren» (Espadaler, 1984: 121), encara que no li faci falta: «Lo marquès lo confortà molt a ben obrar e li donà de l'argent e Curial ho pres, encara que no li feia fretura» (I.9.2). Així mateix, quan venç al guerrer turc Critxí, Curial es queda amb les seves armes «totes de curi, orlades d'or ab moltes perles e pedres fines, e així eren de molt gran preu» (III.30.6). I, al final de l'obra, Fortuna conta a la Güelfa que «Camar li donà tanta moneda, la qual lo teu Melcior té per ell, que jo no crec que tan ric cavaller, per gran príncep que sia, haja vui en lo món» (III.35.4). Curial ha viscut dels diners del marquès de Montferrat, de la Güelfa, dels regals que li han fet l'emperador i el rei de França, de la venda dels trofeus que ha guanyat i del tresor que li regala Camar. Així mateix, Faraig és cobdiciós en excés: «e de tan pobre cor que una malla que despenessen los dolia, e lo mercadejar e guanyar nulls temps cessava e la cobdícia e avarícia creixien totstamps» (III. 20.3).

Per acabar amb els pecats, hem de dir que a les obres de Chrétien l'únic pecat capital que no es menciona és la gola i que, al *Curial*, és el pecat menys esmentat. L'anònim només retreu aquest pecat a Curial quan s'instal·la a França després del captiveri i es dona a la gran vida: «E mentre en açò estigués, que hom qui el conegués no el jutjava sinó per golós e devorador e, finalment, freturós de tota virtut, e aplicat tant a la deshonestat e fastig dels vicis de la carn» (III.25.2), un pecat que Juno considera propi de Neptumno: «arraparà e beurà ab la seua insaciable gola» (III.7.1).

No ens ha d'estranyar que l'anònim faci un esment constant als pecats capitals si tenim en compte la idea que es va repetint durant tota l'obra: la noblesa deriva de la virtut i no del llinatge. Car la virtut és la part contraposada al pecat, així, Curial només aconseguirà ascendir en l'escala social a través de les seves virtuts quan hagi superat i vençut els pecats que el van sotjant durant una bona part de la seva vida.

6.3. Números

Entre los aspectos más esenciales del simbolismo medieval, el de los números desempeñó un papel capital [...]. El número es la medida de las cosas. [...] Como la palabra, el número encadena a la realidad. (Le Goff, 1999: 297).

Així, no ens ha de sobtar que els números siguin una constant en les obres de l'autor xampanyès, els que més es repeteixen són el 3, 5, 7 i 15 tots ells senars. Cal recordar que els números senars, en el seu significat general són considerats números afirmatius i actius (Cirlot, 2011: 335). Veurem cada número d'una obra diferent, encara que hem de tenir present que les coincidències es donen en cada una d'elles. El número 3, segons la tradició simbolista, és considerat la síntesi espiritual, la resolució del conflicte plantejat pel dualisme i l'hemicicle: naixement, zenit, ocàs. Per exemple, observarem la presència del número 3 a través de l'*Erec i Enide*, Erec diu: «I, si puc, en 3 dies tornaré» (2011: 42), ell mateix explica al varvassor que forma part de la cort del rei Artús i que ha estat allà «durant 3 anys» (2011: 51); durant un combat el protagonista dona «3 cops amb gran violència» (2011: 58) al seu adversari; quan Erec i Enide emprenen el viatge al castell del seu pare, el rei Lac, Erec diu al pare d'Enide: «Abans que passin 3 dies us hauré enviat or i plata» (2011: 67) o al final d'una aventura «3 dies va durar l'Alegria», aquests són alguns exemples que es van repetint en totes les obres de Chrétien. El número 5 és considerat el número de l'home, de la salut i de l'amor. Aquestes són algunes mostres extretes de *El conte del graal*: «venien 5 cavallers armats» (2009: 29) on es trobava el vailet, el nen pregunta a un d'ells qui el va adobar cavaller i ell contesta que fou el rei Artús «encara no han passat 5 anys» (2009: 32), el rei sojornava a Carduel i el cavaller diu: «encara no han passat 5 dies que hi residia» (2009: 33), un cavaller roman en un castell on «hi ha 5 torres fortes i elegants» (2009: 59), la donzella convida el cavaller però li diu que al seu castell «només hi ha 5 fogasses per sopar» (2009: 59) i, «5 vegades passaren abril i maig, que foren 5 anys sencers» (2009: 125). Al 7 se li atribueix un valor excepcional, correspon a les set direccions de l'espai, el centre més les sis existents i és el símbol del dolor. Aquests en són alguns exemples: «el vailet besà la donzella 7 vegades» (2009: 40) contra la seva voluntat, Galvany diu: «abans deixaria morir o llanguir 7 anys aquí dintre que fer aquest jurament» (2009: 123), «abans us donaria 7 destrers [...] que no pas el seu rossí» (2009: 135) i «no viuria aquí dintre 7 dies, que em semblarien 7 vegades vint anys» (2009: 149) i, finalment, Galvany demana a la reina que abans de 7 dies no li preguntí quin és el seu nom

(2009: 154). En parlar del número 15 direm que té un notable valor eròtic i que es relaciona amb el diable. Per posar exemples emprarem *El cavaller del lleó*: el rei Artús va adjurar 3 vegades per l'ànima dels seus que abans de 15 dies aniria a la font màgica (2013: 19-20), el senescal de la vídua diu a l'assemblea de barons: «Abans no passin 15 dies quedaran ermes i assolades [les terres] si no apareix un bon defensor» (2013: 52) i Ivany i el lleó van passar «uns 15 dies fins que l'atzar els va conduir a la font sota el pi» (2013: 83). Encara que Chrétien parli que 12 o 366 cavallers poden seure a la Taula Rodona, hem de dir que hi hauríem de sumar el rei, així el número també resulta senar. Tot i això, l'autor xampanyès també utilitza els números parells, el significat del qual és considerat negatiu o passiu (Cirlot, 2011: 335). Aquests no es repeteixen tant com els senars i, sobretot, els fa servir quan parla de la quantitat de cavallers o dels regals que s'ofereixen: 200 nobles, 100 criats o 7000 persones planyen Erec quan va al castell de la Cort de l'Alegria, a *Erec i Enide*. El rei Artús dóna 500 cavallers i 1000 guerrers a Alexandre (2011: 95) o 2000 homes segueixen el caçador en el camí cap a la cort de l'emperador (1993: 190) al *Cligès*. Al *Curial* també són notables les ocasions en què l'autor utilitza els números i la manera com els distribueix. I hi ha una sèrie de coincidències pel que fa als números que més fa servir, respecte a les obres de Chrétien. Per exemple, la Güelfa va a missa 3 vegades cada dia (I.18.1), Parrot, als vint-i-cinc anys ja havia mort 3 cavallers a ultrança (I.19.4), els cavallers també oïren 3 misses (I.25.1), 3 mesos havia cavalcant el rei d'Aragó a manera de cavaller errant (II.15.1) i, la galera on anava Curial va encallar davant Trípoli al tercer dia. A més, cal mencionar que després de la batalla final del torneig del Puig de Nostra Dona, són 3 les dones que trauran l'elm del cap de Curial: la reina, la Güelfa i Laquesis (III.38.6). Per acabar de fer referència al número tres, al final de l'obra «Laquesis, [és] ferida de 3 enveges» (III.39.2). L'esment d'aquest número ens fa recordar que la trama sentimental del *Curial* es mou en dos triangles, en el primer Curial, Güelfa i Laquesis i en el segon Curial, Güelfa i Camar. De la mateixa manera, a *El cavaller de la carreta* entre Ginebra, Artús i Lancelot o Fenice, Cligès i Alís en el *Cligès*. 7 són els anys que Curial passa en captivitat a Tunis: «set anys ha vui que som teus» (III.20.7) o una de les 7 reines que apareixen en la visió del Déu de la ciència que té Curial tenia dues serps que «menejaven les llengües ab tanta velocitat que paria que cascuna 7 llengües tengués» (III.26.2).

En canvi, igual que en els llibres de Chrétien, els regals sempre són números parells: l'emperador regala 4 cavalls i 10 hacanees a Curial (I.14.1), el rei va donar a Aznar

d'Atrossillo 5000 escuts d'or quan es casa amb Ioland (II.38.8), Melcior «li'n donà [a Curial] 5000 [ducats] graciosament» (III.2.7); les esperes en el temps també es conten en números parells: 6 mesos hauran d'esperar els cavallers per anar al torneig de Melú (I.16.10), Güelfa pensa que en 8 dies serà morta (I.18.6), Curial era a 80 llegües de Laquesis (I.19.5), Joan-Curial i Berenguer-Galceran de Mediona són portats més de 40 llegües terra endins (III.13.6) quan són comprats com esclaus; quan la Güelfa està enutjada amb Curial li prohibeix no acostar-s'hi en 30 llegües (II.49.5); les ajudes que reben els protagonistes també arriben en números parells: 2 lleons ajuden a Curial en un somni (I.18.8); els combats importants seran 4 contra 4 (I.21.11); 20 llegües acompanyarà Curial a Aznar en el camí de retorn a Aragó (II.40.1); els cavallers malvats solen anar en números parells: 2 cavallers que eren germans han preses 8 donzelles en 20 dies (II.3.1); Festa pensa què podia fer Curial contra 8 cavallers (II.4.8); el duc d'Orleans recluta 30 cavallers molt bons per lluitar contra els cavallers dels escuts negres i el de Poitiers 20 (II.17.1). Ara bé, tot i els números explícits que descobrim durant la lectura del *Curial* també hem de mencionar que 3 són les dones protagonistes de l'obra: Güelfa, Laquesis i Camar. A més, hem de recordar que les tres tenen 15 anys quan coneixen Curial. Així, i observant les dates que més repeteix l'autor, el 23 i el 25, per adició en resulten el 5 i el 7, respectivament, uns números que coincideixen amb els que més utilitza Chrétien.

6.4 Dates

Segons explica Le Goff (1999: 148), l'estil més estès d'inici d'any era «el que hace comenzar el año en Pascua.» tot i que també, segons la tradició del territori, podia ser el dia de Pentecosta. Als llibres de l'autor xampanyès és molt comú que la narració comenci el primer dia de l'any, el dia de Pentecosta, una data variable que depèn del dia de la Pasqua de Resurrecció. El dia de Pentecosta la cort del rei Artús està reunida i comença una aventura. Per exemple a l'*Erec*, el protagonista i Enide es casaran el dia de Pentecosta (2011: 79). Si parlem d'*El cavaller del lleó*, el rei Artús tenia tota la seva cort reunida per la Pentecosta (2013: 5). Continuant amb *El conte del graal*, la festivitat apareix dues vegades al mateix any, una incongruència que, segons Riquer (2009: 23-24), no és més que una prova que al darrer d'aquest títol s'hi reuneixen dues novel·les distintes de Chrétien. «Era el dia de Pentecosta i la reina seia al costat del rei Artús al cap de la taula» (2009:71) i «el rei ha establert la seva cort a la ciutat d'Orcània per celebrar-hi la Pentecosta» (2009:

165). Per tot això, cal suposar que l'autor xampanyès tenia una especial preferència per aquesta festivitat que commemora el descens de l'Esperit Sant sobre els apòstols i l'inici de la seva activitat d'evangelitzadors. Si parlem d'una altra data concreta, hem de mencionar el dia de sant Joan que esmenta en dues ocasions a la novel·la *El cavaller del lleó*, Artús decideix anar a la font màgica «la vigília de monsenyor sant Joan Baptista amb la intenció de passar-hi la nit» (2013: 20) o quan Laudina dona permís a Ivany per anar a lluitar a tornejos però amb la condició que torni «abans d'un any; pel cap alt, vuit dies després de sant Joan» (2013: 63).

L'anònim del *Curial* també fa notòria la seva predilecció per unes dates concretes, encara que no totes siguin les mateixes que fa servir Chrétien. En primer lloc, hem d'esmentar el dia de sant Marc, nom que és una adaptació cristiana del nom del déu Mart i que l'Església catòlica celebra el dia vint-i-cinc d'abril. El sant va predicar l'evangelí, va ser martiritzat i quan van intentar cremar el seu cos no es va encendre. L'emperador vol que el dia de sant Marc es faci la batalla entre els acusadors i els defensors de la duquessa acusada d'adulteri (I.2.3). A l'habitació de Laquesis hi havia «un altar a una part ab un retaule de mossenyor sant Marc, molt finament acabat» (I.14.18). Així mateix, la Güelfa «fet fer una imatge de sant Marc, molt finament acabada, e sí féu fer un altar allà on ella jaïa» (I.18.4). En segon lloc, el dia de sant Jordi, que se celebra el dia vint-i-tres d'abril. Cal dir que els croats foren els que popularitzaren la devoció per sant Jordi a Occident i es considerava que feia costat als cavallers cristians en els moments decisius de la batalla. Així mateix, sant Jordi és conegut per matar un drac que es volia menjar una donzella. El dia de sant Jordi és l'assignat per a la batalla entre el Sanglier i Curial a París (II.29.5). La Güelfa es torna a fer una imatge de sant Jordi (II.32.3) a qui resa perquè ajudi a Curial. Fins i tot, Curial rep en somnis un petit escut blanc amb una creu vermella de les mans de sant Jordi (III.30.3). Per acabar amb les dates, fem referència al dia de sant Joan, vint-i-quatre de juny, que coincideix amb el solstici d'estiu. Sant Joan fou un predicador que va liderar el moviment del baptisme que ha de perdonar els pecats. El marquès «assignà'ls, de volentat de les parts, per a la batalla, lo dia de sant Joan, qui era molt prop» (I.21.12), la batalla que duria a terme entre Boca de Far i Curial. Recordem també, que Joan va ser el nom de captivitat de Curial a Tunis: «Curial respòs que era de Normandia e havia nom Joan» (III.14.1). Vistes les dates i els noms de sants que fa servir l'ignot escriptor observem que només menciona les que estan situades entre el vint d'abril, quan comença la batalla entre

l'emperador i el soldà, i l'u de maig, el dia que el rei de França volia obrir les corts, dates que inclouen el dia de sant Jordi i el de sant Marc, de fet els mesos d'abril i maig eren considerats els mesos dels cortesans i els senyors. Més endavant fa referència al vint-i-quatre de juny, dia de sant Joan, i el quinze d'agost. Totes les dates mencionades pertanyerien a l'estiu perquè, com afirma Le Goff (1999:151), a l'Occident medieval només es coneixien dues estacions: l'hivern i l'estiu. Curiosament, cal notar que l'anònim situa la batalla entre l'emperador i els turcs el vint d'abril a la ficció, una batalla que, segons Espadaler (1984: 102), tingué lloc el 5 de juny de 1456 a la natural frontera del Danubi. És a dir, sembla que l'anònim tenia una especial predilecció per a situar les dates importants durant el mes d'abril. Així mateix, és interessant observar que Curial és convertit en esclau durant el mes d'agost i elevat a príncep durant el mateix mes, encara que els dos esdeveniments estan separats per set anys, es tracta del dia de l'Assumpció de la Mare de Déu, una data que no entra en la iconografia fins el segle XII i que no s'imposarà fins el XIII (Le Goff, 1999: 154).

6.5. Animals

Pel que fa als animals que formen part de les aventures de les obres de Chrétien, hem de mencionar que a *Guillem d'Anglaterra* (1991) hi trobem un cérvol de quinze banyes, una àguila i un llop. A *Erec i Enide* (2011) hi apareixen esparvers, un cérvol blanc i una cadira que duu incrustats lleons d'or (2011: 118). Al *Cligés*, l'escut de Lancelot és d'or amb un lleó pintat (1993: 155) l'astor i l'esparver (1993: 188). Si ens fixem en *El cavaller del lleó* (2013), l'astor mudat, braus salvatges, óssos i lleopards que lluitaven entre ells (2013: 11), el falcó gruer, una serp i novament el lleó, que retrà vassallatge i acompanyarà a Ivany (2013: 80). I en darrer lloc, un lleó molt ferotge atacarà Galvany (2009: 147) al final d'*El conte del graal*.

Sens dubte, al *Curial* l'animal que apareix en més ocasions, sigui implícitament o explícita és el lleó. El lleó està associat a l'or i al sol, representa la terra i és considerat el rei dels animals, el senyor natural que posseeix la força i el principi masculí, simbolitza la lluita i la victòria i, com animal salvatge que és, indica passions latents (Cirlot, 2011: 279). En primer lloc, el lleó s'associa al nom de la Güelfa perquè era el símbol dels güelfs, que provenia de l'escut d'armes de la família Hohenstaufen i, a més, per la devoció que la protagonista sentia per sant Marc, que també té per símbol el lleó. Així mateix, si tenim en

compte el signe del zodíac de Curial també hem de parlar de lleó: «La sua casa és en lo signe de Lleó» (II.1.2). El cinquè signe zodiacal que està ocupat pel Sol entre el 23 de juliol i el 22 d'agost, segons l'any. Correspon a la força solar i els seus colors naturals són l'or, el taronja i el vermell, està classificat com un signe de foc i l'arquetip de la personalitat del lleó manifesta conceptes clau com ara l'orgull, la vanitat, la magnanimitat i la voluntat entre d'altres. Ara bé, «[t]empera Jovis e Venus la sua malícia[...]». Los seus efectes són calds e de sa natura produeix luxúria[...] e la sua natura tota és enemigable e superba» (II.1.2). Ara bé, l'anònim afirma que Curial és empès a aquests vicis per culpa de Mart, déu de la guerra i dels combats, que té la seva casa en el signe de Lleó (II.1.3). Després de com Curial mira Laquesis sent que «gran falta que a la Güelfa havia feta en mirar Laquesis ab ulls desitjosos» (I. 14.19), es posa trist i fent una volta per l'habitació veu les joies de Laquesis i es fixa en un fermall que «mig del qual havia un lleó ab los ulls de robins fins molt e era nafrat en los pits, de la qual nafra li eixia un cartell amb lletres qui deien: *Cuer desirous n'a nul sojorn*» (I.14.21) i, un anell de segellar amb un lleó d'or serà un dels objectes personals que portarà el protagonista «car totstamps Curial feia lleó per amor de la Güelfa» (III.15.7). Güelfa també recorda la fera quan se sent culpable de la suposada mort de Curial: «jo he donades les teues carns a cans e a lleons» (III.15.2), encara que Melcior havia dit que el cos de Curial se l'havien menjat «cans e bèsties feres» (III.15.1). Més endavant, Curial també haurà de lluitar contra dos lleons perquè no devorin el cadàver de Camar (III.22.5). Per acabar amb les referències al lleó, l'autor també l'utilitza per a mostrar la força i la valentia d'Aznar d'Atrossillo: «era molt prest e ardit com un lleó» (II.30.8). Així mateix, el contrincant d'Aznar, Guillalmes de la Tor era «tan viu e tan ardit com un lleó» (II. 36.5). Després d'esmentar la figura del lleó i veure la importància que l'anònim atorga aquest animal, volem afegir-hi que a les armes de Maria de Castella, també hi figuraven dos lleons rampants que, encara que era un element molt comú en l'heràldica medieval, també podria donar suport a la idea que defensa Espadaler sobre la dedicatòria l'obra, dirigida a la reina Maria de Castella, que podria identificar-se amb la Güelfa.

Encara que el nostre protagonista porti un lleó rampant a l'escut, que primer serà d'argent i després d'or, la seva identitat no és el lleó, sinó que és el falcó que podria ser una referència al·legòrica de la mala consciència del protagonista en sentir-se pecador (Cirlot, 2011: 242). Curial portarà un falcó encapellat al seu estendard «lo qual era burell e negre,

mig partit ab un lleó d'argent rampant, qui travessava ambdues les colors de l'estendard, e semblantment tragué un elm molt bell e ric ab un lleó qui tenia en les mans un ocell. Alguns digueren que era àguila, altres milà» (I.10.13). La confusió voluntària que provoca l'autor podria venir donada per la situació en la qual es troba el protagonista envers les dues dones presents en aquell moment de la seva vida, si era àguila ens podria fer pensar en Laquesis, pel fet de ser alemanya i si era un milà podria fer referència a la vídua de Milà. Més endavant, Curial «[f]éu-se una roba de llera negra en la qual féu brodar un falcó encapellat mudat » (I.17.4), just després del somni d'ingratitude i de retirar el seu vestuari habitual i només portar els jupons fets amb la roba de Laquesis. En aquest cas, sí que ja apareix el falcó, la primera en saber-ho serà l'abadessa del monestir on s'allotjaran Curial i Festa, aquella li pregunta quina entresenya durà al torneig, perquè d'escuts negres n'hi haurà molts, i ell contesta: «Jo diré més a vós que no entenia dir, jo aportaré un falcó encapellat» (II.6.8). Quan és al torneig, a sobre la tenda de Curial hi tornem a trobar un lleó que tenia agafat un ocell i, en aquest cas, el dubte ja és entre si es tracta d'un milà o d'un falcó (II.14.3). Després del triomf final al torneig de Melú, el falcó ja no durà la caputxa: «ab lo falcó ja emperò desencapellat, ab unes lletres d'or en les flàmules: *Ans envie que pitié*» (III.37.6). A partir d'ara el falcó podrà volar lliure igual que el protagonista, encara que subjecte al seu senyor, és a dir, la Güelfa que, a través de la victòria, ha aconseguit el perdó de l'estimada i la plenitud moral i social que tant desitjava.

6.6. Colors

En parlar de colors en les obres de Chrétien de Troyes hem d'esmentar sobretot el daurat, el vermell, el blanc i el negre, encara que en algunes ocasions apareix el blau, en diferents tonalitats: l'indi o l'atzur, perquè, segons Pastoureau (2009: 33), el blau era un color en descrèdit durant l'Edat Mitjana, que provenia de l'Antiguitat, existia, però no era un color de primer ordre i, finalment, el verd. D'acord amb Le Goff (1999: 298), l'home de l'època tenia devoció pels colors vius, perquè «[l]o bello es lo colorido y brillante que, con frecuencia, es también lo rico. Pero lo bello es, a la vez, lo bueno.» (Le Goff, 1999:304). En la simbologia dels colors, el daurat o el color de l'or simbolitza les coses superiors, la gloriificació (Cirlot, 2011: 139), Pastoureau (2009: 24) hi afegeix que, durant l'Edat Mitjana, el color groc és el de prosperitat, de la riquesa i l'extravagància. Cal tenir present que als llibres de cavalleria l'aspecte físic respon a la condició humana del personatge. Per

aquest motiu, en moltes ocasions Chrétien utilitza la comparació entre el color dels cabells rossos de les dames i el color de l'or. A *l'Erec*, Enide té el color dels cabells més rossos i resplendents que Iseu (2011: 46). Al *Cligès* Soredamor, és més que rossa. «Els seus bonics cabells, que superen l'or pur de tant com resplendeixen» (2013: 37) així parla Ivany dels cabells de Laudina a *El cavaller del lleó*. Així mateix, també són descrits molts objectes d'or, per exemple una àguila daurada que hi havia al damunt d'una tenda, una copa d'or que era del rei Artús i que li fou robada, sedes teixides amb or, etc., surten al *Conte del graal*. Tenint en compte la simbologia de l'art cristià medieval (Cirlot, 2011:145), el color vermell té moltes connotacions, és considerat el símbol de la sublimació, de l'activitat, de la caritat, de l'amor i de la passió. Per exemple, Cligès portarà les armes i la vestimenta de color vermell per a lluitar contra Perceval (1993: 156), Laudina seu damunt d'un coixí de color vermell mentre espera amb impaciència l'entrada d'Ivany (2013: 49), a *El cavaller del lleó*. Lancelot participarà en el torneig que presidirà la reina Ginebra amb les armes vermelles, a *El cavaller de la carreta* (1994: 138). I, finalment, el vailet que vol convertir-se en cavaller, que després serà conegut amb el nom de Perceval, a *El conte del graal*: «veié les belles armes [vermelles] [...], aquestes demanaré al rei» (2009: 43). El color blanc pertany a la il·luminació, la puresa i el perdó. Per exemple, al *Cligès*, el protagonista lluitarà amb les armes i la vestimenta de color blanc, amb les quals fou adobat cavaller, per a lluitar contra Galvany (1993: 157). Les trenes i el vestit de la reina mare d'Artús a *El conte del graal*, també són blanques (2009: 150). Pel que fa al color negre, que és el de la penitència, Cligès lluitarà contra Sagremor, conegut amb el sobrenom del «desmesurat» amb tota la indumentària negra (1993: 153). I negre és sempre el cor de les persones que pateixen, com també ho és l'aigua que troben els cavallers en les aventures perilloses. El color verd domina pel seu valor d'aliança entre els dos grups de colors, els càlids i els freds, i per l'esperança. Al *Cligès*, el protagonista reserva aquest color per a lluitar contra Lancelot (1993: 155).

Al *Curial* també trobem els colors que hem vist més amunt, per exemple l'ala d'or que porta el duc d'Orleans al seu estendard per amor a Laquesis (II.17.15), una ala que també podria fer referència a Lucrècia d'Alagno, l'amant que tingué durant molts anys Alfons el Magnànim a la Cort de Nàpols, en el paper de Laquesis. La llança d'or que porta el rei d'Anglaterra sobre l'elm durant un torneig (II.19.12); el premi al millor cavaller del torneig fou «una copa d'or cobertorada» (II.20.1), els ulls i els llaços brodats a les robes de

Laquesis (I.14.13), com també molts objectes i emblemes, seran d'aquest color. En canvi, el vermell no és un color que abundi en el *Curial*, pràcticament només seran de color vermell les creus de sant Jordi sobre les cotes d'armes blanques que Curial i Aznar portaran durant el combat contra Sanglier i Guillalmes que vestiran cotes vermelles amb creus blanques (II.37.2), els mateixos colors però invertits i, les «tres ratlles d'almàguena» (III.20.3) que marquen el lloc on Faraig, el pare de Camar, guarda el tresor que servirà per alliberar Berenguer i Joan de la captivitat. El blanc sí que és un color constant al *Curial*, Laquesis portava «una roba de domàs blanc forrada d'erminis» (I.14.13); «un cavall tot blanc, molt bell» (II.11.3) que pertany a un dels cavallers aragonesos; part de la tenda de Curial també és blanca (II.14.3) i el llebrer, que al·ludeix a la cacera i a la fidelitat, de la porta de la tenda que Laquesis regala a Curial és de color blanc (II.14.6); «viu lo rei de França ab paraments tots blancs» (II.19.4). Pel que fa al color negre hem d'esmentar que és el color de la Güelfa per la condició de vídua, juntament amb el burell. Curial portarà el seu estendard amb els colors de l'estimada (I.10.13) igual que la tenda «de vellut vellutat burell e negre brocat d'or molt ricós» (I.11.8); tot i que Laquesis regala jupons estampats amb els seus símbols a Curial ell «féu-se una roba de llera negra» (I.17.4); la Güelfa diu a Curial que porti «l'escut negre» (II.2.3) quan va al torneig de Melú perquè no sigui reconegut. Els escuts negres que portaran molts cavallers al *Curial* són també un element hipertextual entre els llibres de cavalleria i la novel·la cavalleresca, un recurs típic dels cavallers que lluitaven d'incògnit. Per acabar amb els colors, el verd, al *Curial*, a més del que hem apuntat més amunt, juntament amb el blanc són els colors que han de portar els cavallers «si són amorosos de donzelles» (I.16.10), Curial portarà aquests colors a petició de la Güelfa. «[L]o duc d'Orleans hac trenta cavallers molt bons, ab escuts verds» (II.17.1), perquè el cavaller està enamorat de Laquesis. Cal afegir-hi que durant l'època medieval el color verd simbolitzava l'aigua fins que entre els segles XV i XVII va ser substituït pel color blau (Pastoureau, 2009: 21). Tot i el que hem dit fins ara sobre els colors més habituals que utilitza l'autor xampanyès i l'anònim del *Curial* volem deixar palès que, segons Pastoureau (2009: 17):

el color es un fenómeno cultural, estrictamente cultural, que se vive y se define de manera distinta según las épocas, las sociedades y las civilizaciones. No tiene nada de universal, ni en su naturaleza ni en su percepción.

7. Aportacions innovadores del *Curial e Güelfa* respecte als llibres de cavalleria

A més de les innovacions i les originalitats que han destacat els crítics, i que hem esmentat més amunt, volem apuntar alguns trets de la novel·la que ens han semblat originals respecte dels llibres de cavalleria anteriors. Com ja hem dit, els autors de l'Edat Mitjana solien utilitzar uns noms que ajudaven a caracteritzar la naturalesa dels personatges mitjançant amplificacions atributives, per exemple *Curial*, el nom del protagonista masculí. Ara bé, el nom de Güelfa, si, com afirmen Badia i Torró (2011: 46) «evoca el bàndol oposat al del gibel·lins, és a dir, el dels güelfs, partidaris dels Anjou i del papat, enemics, per tant, dels aragonesos en el conflicte de Sicília al segle XIII.», podria ser considerada una innovació ja que faria referència directa a la posició política de la protagonista femenina alhora que l'autor es posicionaria políticament contra la facció gibel·lina. És a dir, l'autor innovaria a l'hora de triar el nom de la protagonista en lloc de seguir amb la tradició establerta.

Tot i que el protagonista de la novel·la és un personatge masculí, considerem que les veritables protagonistes del *Curial* són els tres personatges femenins: Güelfa, Laquesis i Camar que, al cap i a fi, seran les que regiran la vida de Curial. La Güelfa és qui aporta la protecció econòmica i el guiatge espiritual al protagonista amb el fi d'aconseguir-li una posició social que sigui digna perquè pugui convertir-se en el seu espòs. De fet, li diu: «[s]olament te vull reduir a memòria que et membre que est meu» (I.9.3). Si Curial, d'origen humil, obté una ascensió en l'escala social no és únicament pels seus propis mèrits com a cavaller, és la Güelfa la que defensa el seu origen i la que creu que la veritable noblesa o la posició en l'escala social no depèn només de la sang de les persones ni del lloc que les pugui pertànyer per naixença. Hem de recordar que és Curial qui depèn de la Güelfa i no al revés. La Güelfa és el principi i el final de l'aventura de Curial. Laquesis també defensarà el que era considerat una amenaça per a la mentalitat feudal: la mobilitat social. La jove aristòcrata advoca en favor de les seves idees pel que fa a l'estatus social de Curial davant la seva mare, tot apel·lant a la noblesa de sang i la noblesa d'ànim a través del relat de la tràgica història de Guiscart i Gismunda (II.31. 3-4). La virtut, que es contraposa a tots els pecats dels personatges de la novel·la, és majoritàriament en mans de Camar. La principal heroïna en virtut també serà una dona. A més, les dones instruiran i

ajudaran Curial a través de la lectura, perquè són elles les que llegeixen, les que reinterpreten en clau femenina els textos dels autors clàssics. Aquestes lectures serviran per a reinterpretar les seves pròpies vides en un món d'homes i per a perfeccionar el protagonista de la novel·la. Seran elles les que es rebel·laran contra el sistema establert i les imposicions a les quals les volen sotmetre.

Així mateix, i com ens recorda Joaquín Rubio (1993: 81, nota 48), en els llibres de cavalleria ser la primera en confessar l'amor és una iniciativa contrària a l'honor femení. En canvi, en el *Curial* són les dones les que es declaren, la primera serà la Güelfa: «A cativa, jo! E com és mal esmerçada la mia amor en tu! Jo, mesquina, tant temps ha t'he amat e t'he donat ço que de Melcior has reebut e dins la mia pensa t'he fet senyor de mi e de mos béns» (I.6.5). Serà a partir de la declaració amorosa de la Güelfa que ell també s'enamorarà o, al manco li prometrà fidelitat i servei, i no abans. Laquesis, que és més desvergonyida que la Güelfa no tindrà cap pudor a l'hora de confessar el seu amor a Curial: «Açò és ver, que jo nulls temps amí home del món ne lo meu cor a amar algun jamés se pogué inclinar, mas, certes, ara és de tot en tot alienat e fora de mon arbitre e és en vostres poder» (I.17.6). Així mateix, Camar també es declararà a Curial: «¿E encara has per conèixer jo ésser-me altada de tu e per aquesta raó haver avorrits pare, mare, parents e amics e encara tota la mia honor» (III.18.2).

Güelfa, Laquesis i Camar, també prendran una posició activa per a decidir el seu propi destí, independentment de la seva posició social i de la seva condició de gènere subordinat en un món eminentment masculí, cal recordar que a l'època ficcional de la novel·la, els únics llocs regits per dones eren els monestirs femenins. Güelfa decideix què fer amb els seus diners i amb la seva vida privada, amb qui i quan es vol casar, Laquesis també sabrà quan és l'hora d'abandonar la seva fixació per Curial i accedir a les peticions amoroses del duc d'Orleans. I, finalment, Camar no dubtarà en enfrontar-se al pare, a la mare i, fins i tot, al seu rei per a decidir sobre la seva vida: «car jo he votada virginitat e aquella guardaré per tot mon poder e qui toldre la'm voldrà, ensems ab aquella, o abans, me toldrà la vida» (III.17.2), així com decidirà en quin moment ha de posar fi a la seva vida. Les reivindicacions feministes són presents durant la narració, per exemple Camar replica a la seva mare: «[a]bans és lo contrari, car escrit és, e no per un sol doctor, que els cavallers deuen haver ardiment de fembra e cor de lleó» (III.19.3). La mateixa Camar no dubta en afirmar que «[n]o és matrimoni aquells que es fa per força, car entre persones lliures se vol

l'liberament contractar» (III.19.5). Fins i tot, un herald sembla reivindicar el poder ocult de les dones quan Festa li pregunta si hi ha moltes dones en el torneig i aquest li contesta que: «tantes, que serien bastants a desconfir tot lo món, si vergonya no els ho tolia» (II.13.9).

El nostre protagonista també reivindicarà la seva fortuna a través de la mobilitat entre les classes socials. Curial, a través de la cavalleria intentarà canviar el seu destí, un destí que només podrà alterar si modifica la classe social inicial a la qual pertanyia, no es conforma amb l'estatus social que li venia donat per naixença. «[C]ar la costuma de la cavalleria e de la ciència és tal que avancen los hòmens de pobre estat e els fan grans senyors, car tots los reis en cavalleria e encara en ciència hagueren principi, car sense aquella no foren majors que los altres», (II.42.4) afirma el rei de França. I la fortuna de Curial anirà creixent i, d'una manera visual ho podrem comprovar en els lleons que porta a l'escut, que primer seran d'argent i després seran d'or. Ara bé, el destí del protagonista no dependrà únicament d'ell, ans anirà en funció del que decideixen les dones de la seva vida.

Per acabar, pensem que la novel·la pot presentar una innovació respecte dels anteriors llibres de cavalleria pel fet de no citar les hores com era costum en les obres de Chrétien. L'autor xampanyès fa referència a l'hora del dia utilitzant les hores canòniques: laudes, prima, terça, sexta, nona, vespres, completes i vigílies, un sistema de divisió horària que es caracteritzava per seguir el ritme de les hores de pregària en els monestirs. Fet que no ens ha d'estranyar ja que, segons Le Goff (1999:153):

el clero es el dueño de los indicadores del tiempo. El tiempo medieval se halla regido por las campanas. [...] El repique de las campanas permite conocer el único tiempo cotidiano que se puede medir de forma aproximada: el de las horas canónicas, por el cual todos se rigen.

En canvi, l'anònim ja no utilitza el sistema canònic que era l'habitual fins al segle XIV, i parla de matins, matinades, vespre o nit, sense mencionar explícitament l'hora del dia. En aquest sentit, no sabem si hem de parlar d'innovació o de si l'anònim simplement decideix no donar cap importància a l'hora del dia, com era habitual en els llibres de cavalleria. Simplement, podríem pensar que si no es mostra més precís és que no sentia la necessitat de ser-ho.

8. Conclusions

En el moment de concloure el treball és bo recordar els principals objectius que perseguíem. L'objectiu principal era la recerca d'elements hipertextuals entre els llibres de cavalleria de Chrétien de Troyes i la novel·la cavalleresca d'autor anònim *Curial e Güelfa*, més enllà dels patrons temàtics. Per aquest motiu, hem tingut en compte l'onomàstica, els pecats, els números, les dates, els animals i els colors, juntament amb la seva simbologia.

Uns elements que podien presentar hipertextualitat entre el *Curial* i els llibres de cavalleria de l'autor xampanyès.

En primer lloc, creiem que és important remarcar que l'anònim segueix el recurs d'amplificació de les qualitats dels personatges a l'hora de posar els noms dels protagonistes de la mateixa manera que ho feu Chrétien. Encara que el nom de la protagonista, sembla obeir a una altra qüestió que hem qualificat d'innovació respecte als anteriors llibres de cavalleria, perquè podria evocar les idees polítiques de l'autor.

Segonament, hem observat que els set pecats capitals també són presents en el *Curial*. I, a més, la nostra novel·la presenta alguns pecats amb més insistència: la supèrbia, l'enveja, la ira, la luxúria, la cobdícia i l'accídia per aquest ordre i la gola en darrera instància, de la mateixa manera i en la mateixa mesura que ho fa l'autor xampanyès.

Pel que fa als números, ambdós autors utilitzen majorment els números senars — sobretot el 3, el 5 i el 7 — per a les mateixes situacions, generalment per a la resolució del conflicte que es planteja i, els parells, en situacions en les quals es presenten regals, grups de cavallers, esperes en el temps, etc. En aquest cas, creiem que també podem parlar d'hipertextualitat perquè un autor com el del *Curial*, forçosament havia de conèixer les obres de Chrétien de Troyes, l'èxit que van assolir i les versions que se'n feren en els segles posteriors. És a dir, fer servir els mateixos números que va utilitzar el que era considerat el millor autor de llibres de cavalleria de mitjan segle XII era un valor segur.

A l'hora de parlar de les dates, hem observat que els dos autors mencionen explícitament el dia de sant Joan. L'autor xampanyès només fa referència aquest dia juntament amb el dia de Pentecosta, mentre que l'anònim fa referència també al dia de sant Marc, sant Jordi i el dia de la Mare de Déu, dates totes que pertanyen a l'estació estival. Que Chrétien només esmenti el dia d'un sant no és estrany perquè les festivitats dels sants es varen anar introduint al calendari cristià lentament a partir del segle XI.

Si seguim amb els animals i la importància que els atorguen els dos autors, hi ha una coincidència clara amb el lleó. Encara que en les obres de Chrétien el lleó formi part dels escuts, del mobiliari o dels ornaments també hi ha un lleó que es converteix en el company d'aventures d'Ivany. Al *Curial*, el lleó és l'animal per excel·lència, en totes les seves formes, en els escuts, les joies, ornaments, signe del zodíac, en somnis, feres contra les que cal lluitar, etc., encara que el falcó sigui el símbol del protagonista.

Per acabar amb els elements que semblen aportar hipertextualitat entre les obres de Chrétien de Troyes i el *Curial e Güelfa* hem de mencionar els colors que, com hem comprovat, coincideixen: or, blanc, negre, verd i, en menor mesura el vermell, tot i que, l'autor xampanyès mostra més propensió a la coloració. Ara bé, com ja hem mencionat abans el color és un fenomen cultural, motiu pel qual podríem pensar que, més que un element hipertextual, podria formar part d'un substrat cultural comú a ambdós autors.

El segon objectiu era esbrinar quines podien ser les aportacions més innovadores i originals de l'autor del *Curial*. En aquest sentit, creiem que la introducció del pensament polític de l'anònim a través del nom de la protagonista de la novel·la és un element original respecte dels llibres de cavalleria. Segonament, el tractament de la dona és un signe d'innovació que allunya la nostra novel·la dels llibres anteriors. En el *Curial* és la dona la que dirigeix la seva vida, la que tria el seu destí, la que no té por de mostrar els seus sentiments, la que reivindica la seva condició, la que llegeix els clàssics, la que instrueix el seu estimat, la que anhela un món menys restrictiu i més obert als canvis. Així mateix, el nostre protagonista ja no és el cavaller que només té en compte el bé de la comunitat, Curial reivindica una cavalleria més cortesa, la que serveix per a lluïment personal, busca de sobresortir per damunt de la resta en benefici propi, és un exemple de reivindicació. I, per acabar, l'anònim ja no compte les hores del dia en funció del repic de les campanes, el temps s'ha relaxat i ja no és clerical, s'ha convertit en laic.

Finalment i, després del que hem apuntat, creiem que *Curial e Güelfa* podria ser considerada una novel·la de crítica social i de rebel·lia en front d'una societat que ja es trobava en decadència.

9. Fonts documentals

Curial e Güelfa. (2002). Versió a cura de Jaume Turró Torrent. Barcelona: Hermes. “Clàssics Catalans”.

Curial e Güelfa. (2011). Edició crítica i comentada de Lola Badia i Jaume Torró. Barcelona: Quaderns Crema.

TROYES de, Chrétien. (1989). *Perceval o El Conte del Graal*. Versió a cura de Martí de Riquer. Barcelona: Quaderns Crema.

TROYES, Chrétien de. (1991). *Guillermo de Inglaterra*. Traducció, introducció i notes de Marie-José Lemarchand. Madrid: Óscar Mondadori.

TROYES, Chrétien de. (1993). *Cligés*. Traducció, introducció i notes de Joaquín Rubio Tovar. Madrid: Alianza Editorial.

TROYES, Chrétien de. (1994). *El cavaller de la carreta*. Traducció, introducció i notes de F. Machirant. València: Edicions Bromera.

TROYES, Chrétien de. (2011). *Erec y Enide*. Traducció, introducció i notes de Carlos Alvar. Madrid: Alianza Editorial.

TROYES, Chrétien de. (2013). *El cavaller del lleó*. Versió a cura de Meritxell Simó. Barcelona: Quaderns Crema.

10. Bibliografia

ALEMANY, Rafael. (1997). “Al voltant dels episodis africans del *Tirant lo Blanc* i del *Curial e Güelfa*”. A: *Actes del Col·loqui Internacional Tirant lo Blanc. Estudis crítics sobre Tirant lo Blanc i el seu context*. A cura de Jean Marie Barberà. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat. (pàg. 219-229).

BADIA, Lola i TORRÓ, Jaume. (2011). Introducció a *Curial e Güelfa*. A cura de Lola Badia i Jaume Torró. Barcelona: Quaderns Crema. (pàg. 9-114).

BOEHNE, Patricia J. (1989). *The Renaissance Catalan Novel*. Boston: Twayne Publishers.

BUTINYÀ, Júlia (2008). “El Curial, ruta i literatura: el mirall d'Europa” . A: *La Catalogna in Europa, l'Europa in Catalogna. Transiti, passaggi, traduzioni*. Associazione italiana di studi catalani. *Atti del IX Congresso internazionale* (Venezia, 14-16 febbraio 2008). <http://www.filmmod.unina.it/aisc/attive/Butinya.pdf> [en línia] [Consulta: 3 gen. 2017].

_____ (2009). “Les noves aristocràcia i noblesa a les acaballes de l’Edat Mitjana a través de la novel·la catalana *Curial e Güelfa*”. A: BUTIÑÁ JIMÉNEZ, Júlia, e COSTA, Ricardo da (coord.). *Mirabilia 9 Aristocracia e nobreza no mundo antigo e medieval — Aristocracia y nobleza en el mundo antiguo y medieval Aristocracy and nobility in the Ancient and Medieval World*. Dezembro 2009. http://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2009_18.pdf [en línia] [Consulta: 17 abr. 2017].

_____ (2012). “Al voltant d’una fita humanística, el *Curial e Güelfa*”. A: *Reflexions sobre la traducció arran de les lletres catalanes medievals*. Santa Barbara: Publications of eHumanista. [en línia] (pàg. 153-169).

CIRLOT, Juan E. (2011). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela.

ESPADALER, Anton M. (1984). *Una reina per a Curial*. Barcelona: Quaderns Crema, «Assaig», 3.

FERRANDO, Antoni. (1997). “Sobre el marc històric de *Curial e Güelfa* i la possible intencionalitat de la novel·la”. A: *Actes del Col·loqui Internacional Tirant lo Blanc. Estudis crítics sobre Tirant lo Blanc i el seu context*. A cura de Jean Marie Barberà. Barcelona: Publicacions de l’Abadia de Montserrat. (pàg. 323-369).

GÓMEZ, Xavier. (1988). “*Curial e Güelfa*, petges mitològiques”. A: *Caplletra*, núm. 3 (tardor de 1988). <http://www.raco.cat/index.php/Caplletra/article/view/300728/390169>. [en línia] [Consulta: 9 nov. 2016].

GRIMAL, Pierre. (2010). *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona: Paidós.

LE GOFF, Jacques. (1999). *La civilización del Occidente medieval*. Barcelona: Paidós. http://www.ddooss.org/libros/Jacques_Le_Goff.pdf [en línia] [Consulta: 8 abr. 2017].

PASTOUREAU, Michel. (2009). *Diccionario de los colores*. Barcelona: Paidós. https://books.google.es/books?id=BrCE2I3kwRsC&printsec=frontcover&hl=ca&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false [en línia] [Consulta: 7 abr. 2017].

PIERA, Montserrat. (2001). “Lectores y lectoras de Boccaccio en *Curial e Güelfa*”. *eHumanista*, 1 [en línia] (pàg. 85-97).

RIQUER, Martí de. (1964). “*Curial e Güelfa*” per Martí de Riquer. A: Martí de Riquer (dir.). *Història de la literatura catalana. Volum III* (capítol XVII. “La novel·la cavalleresca”, pàg. 276-305). Barcelona: Editorial Ariel (1984).

RIQUER, Martí de, COMAS, Antoni i MOLAS, Joaquim. (1964). “Novel·la cavalleresca i vida cavalleresca” per Martí de Riquer. A: Martí de Riquer (dir.). *Història de la literatura catalana. Volum III* (capítol XVII. “La novel·la cavalleresca”, pàg. 249-275). Barcelona: Editorial Ariel

(1984).

SABATÉ, Glòria. (2003). “*Curial e Güelfa* i *Tirant lo Blanc* davant la cavalleria de la tardor medieval.” Biblioteca Virtual J. L. Vives. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sabate-glria-1/html/ffdb0960-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0 [en línia] [Consulta: 29 oct. 2016].

SOLER, Abel (2015). “El lèxic cortès i cavalleresc en *Curial e Güelfa*”. A: *Anuario de Estudios Medievales*. (enero-junio de 2015, pàg. 109-142) <http://estudiosmedievales.revistas.csic.es/index.php/estudiosmedievales> [en línia] [Consulta 6 gen. 2017].

SOLER, Albert i CARRÉ, Antònia (2011). “*Curial e Güelfa*”. Mòdul 3. A: *Narrativa catalana medieval*. Barcelona: FUOC.

TORRÓ, Jaume. (2004). *La noblesa, la lírica, la caça i la cortesia* dins “Mot, so, razo”, núm. 3, (pàg. 7-15). Ajuntament de Castelló d'Empúries. Universitat de Girona. <http://www.narpan.net/documents/turroMSR3.pdf> [en línia] [Consulta: 6 nov. 2016].

TURRÓ, Jaume. (2002). Introducció i notes a *Curial e Güelfa*. Versió a cura de Jaume Turró Torrent. Barcelona: Hermes. “Clàssics Catalans”. (pàg. 7-66).